

作为“现代的超克”的共同制作

——花田清辉与《故事新编》

朱幸纯

内容提要 在总体重视鲁迅文学却相对轻视《故事新编》的日本，作家花田清辉成为少数《故事新编》的热情支持者之一。从“现代的超克”论出发，花田清辉在《故事新编》中发现了鲁迅“以前现代为否定性媒介超越现代”的文学和政治追求，并于晚年以共同制作的形式将《故事新编》改编成《戏曲：故事新编》。在二战后的时代背景下，花田清辉对《故事新编》特别是《铸剑》给予了新的独特解读，展现了他对传统与现代、个人与集体、失败与胜利、生存与死亡、知识者的责任等诸多思想课题的理解，并呈现出鲁迅作为东洋作家、作为20世纪作家超越时空的生命力。

关键词 花田清辉；鲁迅；《故事新编》；“现代的超克”；“共同制作”论

在将鲁迅视为“国民作家”的日本，学界的鲁迅研究取得了令人瞩目的成就。然而，《故事新编》并未受到足够重视，“或因其乃关于古代神话和传说的特异作品，或因其过于简洁的描写，又或者如作者自身所述的油滑笔致之故，一直以来《故事新编》易被诸多论说鲁迅的评论家所轻视。谈及鲁迅的小说，仅举《呐喊》《彷徨》二册，此后便无可称为创作之作品，持该论调的评论家亦不在少数”^[1]。如竹内好就评价《故事新编》“在整体上是不统一的，是他的失败之作”，“完整度低，还留有一些潜在的东西”^[2]。佐佐木基一也坦言《故事新编》在日本并未被广泛阅读^[3]。

但是，与日本鲁迅研究者和其他作家、文艺评论家对《故事新编》的冷落形成对照，被视为前卫艺术论先驱的作家花田清辉（1909—1974）却对《故事新编》情有独钟。他多次表示，自己在战争期间阅读《故事新编》并深受感动，所写文章也时常引用《故事新编》的相关内容，此后一直对鲁迅抱有关心^[4]。但他直接谈及鲁迅的文章并不多，仅以《杂文家与鲁迅》（1953）《鲁迅》（1956）《围绕着〈故事新编〉》（1967）三篇为主，且这些

文章论述的中心都是《故事新编》。作为《故事新编》的热心支持者，他提议并与小泽信男、长谷川四郎、佐佐木基一分别将《铸剑》《理水》《非攻》《出关》改编为小戏曲，共同制作成《戏曲：故事新编》。四部剧本最初发表于《文艺》1974年5月号，戏剧以竞作、集锦的形式于1974年11、12月在东京上演，1975年1月分别在京都和大阪两地上演。但遗憾的是，作为提议者、组织者的花田清辉于1974年9月23日去世。《戏曲：故事新编》成为其遗作，戏剧的上演也披上了追悼的色彩。

尾崎文昭将日本鲁迅研究界对《故事新编》的解释概括为三个思路：“其一，竹内好的路子；其二，花田清辉的路子，就是对它比《呐喊》和《彷徨》还要重视，认为它是具有世界最先锋水平的杰作；其三，接受中国和苏联学者观点而展开的路子。”尾崎认为“第二种路子最可观，突破了‘竹内鲁迅’的框架并打开了更丰富的鲁迅文学世界”^[5]。花田清辉对《故事新编》的理解还影响了佐佐木基一、桧山久雄、木山英雄等评论家和研究者，甚至纠正了竹内好对《故事新编》的部分评价。那么，在总体重视鲁迅文学却又相对轻视《故

事新编》的日本，花田清辉为何在其为数不多的鲁迅论中独为重视《故事新编》？其对《故事新编》的理解有何独特之处？基于《铸剑》改编而成的剧本《即使被砍了头——眉间尺》对鲁迅原作有何改动，因何改动？这些问题都值得深入探讨。

一 “现代的超克”

1959年，花田清辉的评论集《现代的超克》出版。他表示，自己的课题从战前到战后都是如何超越现代的问题，之后也将持续思索如何实现“现代的超克”^[6]。狭义的“现代的超克”，“就是在昭和与日本被称作‘十五年战争’的时期日本知识分子自我理解话语。在昭和日本的这一时期，他们被要求进行世界史式的、新的自我理解。‘现代的超克’论的展开，是作为追求世界秩序之重构的政治话语，或者作为追求世界史之多元性重构的历史哲学话语，进而是作为围绕‘亚洲式之物’的文明论话语，或者是作为亚洲民族主义话语，等等”^[7]。因该话语与日本战时国家意识形态的深刻勾连，战后学界对此显得讳莫如深。然而，若将追问现代性作为近现代思想本身的使命，那么“现代的超克”就应是普遍性思想课题^[8]。也正因如此，同在1959年，竹内好撰写《现代的超克》，发起对该问题的重新讨论，此后广松涉等众多论者都曾参与其中。

花田清辉的“现代的超克”思想在其首部评论集《复兴期的精神》中有着清晰呈现。该评论集虽以欧洲文艺复兴时期的思想家为论述对象，实则探讨处于“烂熟资本主义时代”^[9]这一转型期日本知识人的战斗方法。20世纪50年代后半期，花田清辉开始摸索在文化领域超越现代的方法。对柳田国男民俗学的再发现，促使其形成了“以前现代为否定性媒介超越现代”的艺术运动理论。花田清辉认为，需要将民间故事、口传文艺等在现代活字文化（即印刷文化）中心价值观中被蔑视、被无视的“前现代性”民俗学从现代标准中解放出来，以传统民众的想象力为否定性媒介，超越现代艺术，寻找新的艺术方向。口传文艺与活字文化不同之处不仅体现在艺术上，还在于构成各自社会基础的交流方式

不同，涉及集体和个人关系的组织方式，以及想象力自由与否的问题。通过柳田国男的协同组合论，花田清辉感受到其“以前现代为否定性媒介，试图超越现代的进步态度”^[10]。就艺术来说，“将现代视为文艺复兴以来的活字文化，在把握现代以前的视听觉文化和活字文化以后的视听觉文化之对应上，发掘现代以前视听觉文化的各种可能性，超越活字文化、或者扬弃活字文化而创造现代以后的视听觉文化，这一图式应可被认作‘现代的超克’”^[11]。

在花田清辉看来，“现代的超克”一直是鲁迅思想和文学的重要主题：“将中国带向现代化并进一步超越现代，鲁迅自身难道不是以此为志创作文学和评论的吗？”^[12]在中国确立起现代文学固然是鲁迅的使命感之一，但他身上同时存在根深蒂固的传统因素，其内心对传统的抵抗和斗争极为强烈。另一面，与传统对决的同时又超越传统，在阻碍现代化的各种因素中寻找契机超越现代，成为鲁迅的一个课题^[13]。鲁迅说过：“史书本来是过去的陈账簿，和急进的猛士不相干。但先前说过，倘若还不能忘情于咿唔，倒也可以翻翻，知道我们现在的情形，和那时的何其神似，而现在的昏妄举动，胡涂思想，那时也早已有过，并且都闹糟了。”^[14]“一面实现现代性，另一面超越现代性，在传统中寻求可能，这种做法经常存在于鲁迅身上。”^[15]花田认为鲁迅重启一度搁笔的《故事新编》，并非单纯出于艺术动机：“他一定切身感到本国传统的重压，痛悟到以现代化之路赶超先进国的困难。于是，他将自己的思考集中在以前现代为否定性媒介超越现代的方法上。因此，首要的就是必须与传统断绝，必须将民族性事物以国际性观点重新看待，必须将后进国的人民和被束缚的传统桎梏转化为街垒。也许他以这样的想法采用了神话和传说。”^[16]《故事新编》中的作品并非出于鲁迅的想象，而是根据口传文艺等传统中潜藏着的各种可能性展开的故事，呈现出超越一般现实主义、更加生动真实的内面世界形象^[17]。尽管鲁迅深知传统的弊端，但仍从变革现实的立场，将传统中的积极因素血肉化，构成自身的一部分^[18]。花田认为，鲁迅周围几乎无人发现《故事新编》前所未有的创新之处。因为其周围多是只知学习传统而不知与传统断绝

的旧人,以及只知与传统断绝却不知学习传统的新人。“恐怕他们从未像鲁迅一样,真正与传统有过对决。”^[19]花田清辉对将“前现代”和“现代”视为“进步/落后”的二元对立思维提出质疑,并“重新评价且运用前现代文学的那种‘不能书写梗概’的叙述方法,以之作为新的叙述策略”,由此高度评价了《故事新编》^[20]。

花田清辉认为,《故事新编》创作于两次世界大战之间,充分体现出鲁迅寻求中国之出路的意图。二战后,世界形成了“世界社会主义”和“世界资本主义”的对立,现代正是从资本主义向社会主义的转型期,一国社会主义将转变为世界社会主义。在这一转型期,应以广阔的国际主义视野看待各国形势。由此,鲁迅和《故事新编》也应放在二战后的新背景下重新讨论。在他看来,鲁迅追求的是超越欧洲的资本主义,走上国际主义、社会主义的道路,俄国革命的胜利为其提供了现实思想基础;在学习苏联的过程中,中国实现了非资本主义化,《故事新编》中墨子“非攻”的“非”即是非资本主义化。现代化并非原封不动的资本主义化。在实现现代性的同时又超越现代,才是鲁迅的课题^[21]。20世纪五六十年代期间,花田清辉一直将民族主义与国际主义对置,将战争和革命对置。石井伸男认为,花田清辉站在拥护苏联的立场,受马克思主义“无产阶级国际主义”影响而主张的“国际主义”,本质上不过是莫斯科中心主义、苏联共产主义式的国际主义之变种^[22]。宫内丰则认为,面对资本主义现代性的种种问题,花田清辉一代的知识人从俄国革命和苏联社会主义实践中获得巨大的精神力量,由此对苏联寄予期待甚至无条件拥护并非不可理解。这是在评价花田清辉时必须注意到的一点^[23]。

从国际主义立场思考“现代的超克”的花田清辉,与从民族主义视角谈论该话题的竹内好似乎形成截然对立。作为日本鲁迅研究的坐标性人物,竹内好的鲁迅论产生了重要影响。但花田清辉从未在公开场合对他有所认可,而且将其全部思想都纳入对“现代主义”的批判^[24]。花田清辉认为,仅仅从一个角度理解现代并不符合历史。现代有不同类型,日本的现代性与中国的现代性有本质区别,而花田的意图是思考日本现代性的扭曲之处以及纠正

对现代性的单一思考方式。针对竹内好以鲁迅为中心讨论“现代”的话语,花田清辉认为与其思考鲁迅是否创造了现代以及是否超越了现代,更应强调鲁迅所代表的事物为何可以在中国形成却无法形成于日本^[25]。竹内好评价鲁迅为“东洋的抵抗”作家,花田清辉则认为,鲁迅既是东洋的作家,又是与乔伊斯、多斯·帕索斯和萨特等并列的20世纪作家^[26]。鲁迅文学中的传统与悲剧性呈现出强烈的东洋色彩,但他的创作又深刻捕捉了内部世界,抽象性的一面超越了一般的现实主义,因此创造了独特的前卫艺术。

桧山久雄认为,花田清辉持续批判竹内好,与两人脾性之别以及艺术偏好的不同有关,但两人实际上有着共同的思想根基。二者的分歧在于追求民族主义和国际主义这一对相反课题上,但这种对立并非永无交集,而是与解决东洋现代性难题这一共同问题意识结合在一起。竹内好追寻关系着中国革命的亚洲主义的原型,产生了“作为方法的亚洲”这一超越民族主义的构想;花田清辉则进行着从国际主义视角挽救民族主义的尝试。竹内好尽管承认亚细亚主义的破产,但仍以革命中国为轴心构想新的亚洲·国际主义,而花田清辉的《随笔三国志》也体现着类似追求^[27]。佐藤泉也认为,虽然花田清辉的亚洲是亚洲·国际主义的亚洲,竹内好的亚洲是民族抵抗的亚洲,但两人的观点差异并非重大问题。竹内好在战后提出重新思考“民族主义”,提倡“国民文学”,将现代中国纳入知识脉络,在其思想体系中导入“亚洲”概念,呼吁改变文学与政治的轨道并介入日本国内运动,可以说,竹内好的“国内”问题实质上凝聚着国际主义的视野。然而在以“阶级”为轴构想连带关系的花田清辉看来,将“民族”“国民”挂在嘴边的竹内好,最终目标不过是“国内”而已^[28]。但两人的共同意识都是将当下视为历史分界点,探寻不同的历史可能性。20世纪50年代的亚洲,既是经济发展的亚洲,也是民族运动的亚洲。60年代日本以日美同盟为前提,进入“高度成长”的“现代化”时代。在被称为“日美新时代到来”之年的1959年,竹内好和花田清辉都以各自的“现代的超克”论介入这一历史转型期的政治危机,对西方中心主义的世

界秩序和资本主义现代性进行反思。竹内好评价花田清辉“从某种意义上说是个近代否定论者”^[29]，而当时的自己“认为近代化是人类历史不可避免的命题”。但或是“受到花田的指教，或是由于我们的近代社会的瓦解、近代文学的瓦解过于清楚、显著”，竹内好坦言自己的想法颇有改变，而花田清辉对自己的批评也是相当恰当的^[30]。

确如竹内好所言，对现代性的过低评价是花田清辉“现代的超克”论的重要问题。但随着20世纪60年代世界局势的变动，其从拥护苏联立场出发的国际主义观以及对现代性的看法在晚期的《日本的文艺复兴人》中有所修正。花田清辉开始肯定“现代性市民”——具有主体性的个人之价值，并以阶级和市民的二重视点思考人类的历史性实践，阐明其知识人责任观和共同制作论。超越现代、创造新的协同社会是花田清辉一生的文化构想，而《戏曲：故事新编》也成为其“赌上生涯、唯唱一曲”^[31]的生命之终曲。

二 “共同制作”论

《戏曲：故事新编》一书出版于1975年，在该书的腰封和版权页上，均特意标示“共同制作”。字面意思似乎不难理解的“共同制作”，于花田清辉却不是一个简单的创作形式问题，而是与“现代的超克”一同构成其文化创造的两大基本构想，成为贯穿其生涯的课题。何谓“共同制作”？花田清辉在1973年的演讲《集团制作的问题提起》^[32]中如此定义：“即发挥每个人的个性，并以一个集团的形式制作出具有创造性的事物。”^[33]据《故事新编》制作的戏曲即是“共同制作”的首次尝试。但共同制作“并非复活旧有事物，而是以其为参考，以对立的形式，并非单纯以之为媒介、而应以否定的形式尝试创造出新形式”^[34]。因此，改编的目的并非解说鲁迅作品，而是以不同的形式创作新剧，以历史故事思考日本现代之问题^[35]。通过对《铸剑》的再解读，花田清辉以异质性的方式将他对鲁迅和《故事新编》的理解转化为实践支撑这一实践的基础，正是其“共同制作”思想。

自1939年与中野秀人结成“文化再出发之

会”开始，花田清辉就一直作为“会”之人、“集团”一员，以组织者、编辑等身份参与“综合文化协会”“新日本文学会”“夜之会”等各种组织。与这种组织身份相伴，花田清辉认为，智慧并不属于个人，本质上是集体的，实现集体智慧则有赖于艺术运动组织^[36]。现代并非个人的时代，而是组织的时代，这也构成其共同制作的思想理论背景^[37]。他在多篇文章中都曾提倡通过组织文化而组织大众、以共同制作为媒介结成共同战线^[38]，但真正系统阐释共同制作论是在后期的《日本的文艺复兴人》一书中。该著于1974年出版，乃花田清辉生前最后的评论集，其中《古沼抄》《利休的品味》《金色的云》诸篇都体现了共同制作思想。

花田清辉认为，日本的室町时代（1336—1573年）与欧洲文艺复兴时期相当，该时期的文艺运动如连歌、茶汤、绘卷物等都是共同制作的成果。他尤为重视连歌^[39]这一传统诗体形式：“兴盛于中世的连歌这一体裁，如今被视为个性遭集体压制的表现形式而被弃之不顾，我甚感遗憾。连歌师之间存在着被近来的文学者们忘却的共同制作或集团制作之愉悦。因这种愉悦，连歌作为文学运动席卷日本全国，如燎原之火扩散开来。”^[40]但“连歌师们并未埋没于集团，放弃作为个人的自我，亦未仅仅主张作为个人的自我而无视集团”^[41]。在连歌起承转合的创作过程中，集团的个性得到彻底呈现。这正是共同制作的核心——体现个人的独立性和集团的个性。花田清辉希望在未知的运动力量中寻找集体的可能性，他理想中的群体关系是人们从传统的旧习惯例中获得解放、在相互交往中发挥想象力，形成新的关系并实现自由。获得解放的主体并非先觉者，也非英雄式主人公，而是平凡之人^[42]。“无名人格”成为共同制作论的理想，也是文学运动实现民主化的途径^[43]。比起尊重作家个人的天赋之才，花田清辉更强调处于集体之中的个人，但个人并非被埋没，而是在集体中形成新的个性。在共同制作中，作者“我”可被视为虚构的存在，“我”中潜藏着多样的“我”，作为问题的并非现存之“我”，只有非实存的“我”才可以使用“我”这一词汇，这样的“我”是超越全体之“我”^[44]。在《古沼抄》中，花田清辉呼吁：“无论

如何,我还是期待将共同制作作为自身课题的文学集团的出现。因为我不禁感到,对共同制作没有热情的作家或评论家们的文学运动,不值运动之名。大量的文学者们主动聚集起来,通过他们的合作创作出不朽之作,难道不是理所当然的吗?”^[45]

“在埋没的精神中闪耀,始终作为无名文学者,呼吁共同制作,不得不说过于非历史了。”^[46]如花田清辉自身所言,共同制作论在日本战后思想和文学潮流中不仅显得格格不入,甚至逆潮流而行。日本战后思想界普遍对“集体”抱有警戒心,更重视自我的实现。战后批评正是从言说自我、确认自我的独特性和不可侵犯性开始。作为战后思想批评主轴的《近代文学》派之代表人物,本多秋五坚持在艺术中绝不应奉公灭私、艺术家绝不能消灭自我。同人平野谦、荒正人等也持同样的立场,警惕文学者被卷入集体的漩涡中丧失自身,强调文学主体的自立。丸山真男在1948年发表的《人与政治》中也提醒需警惕政治群体与个人的关系。战后批评很长时间都是以“我”为基点和共通空间展开议论,在“国家”对“个人”、“政治”对“文学”、“权力”对“弱者”等各种变奏的对立图式中展开,而这些问题并未真正超出现代性的范围。16世纪以来,个人主义的重要性逐渐凸显。现代社会的特性之一,乃各种形式下个人主义的发展。起源于基督教“绝对主观性”的个人主义也将社会、国家和政治制度等政治共同体视为个人权力意志的对立面而加以反抗。人们在寻求自我绝对性的同时,也逐渐将自身封闭在主观性中。现代法治以个体独立和责任为基础,但单纯强调个人的自我和意识观念,已经潜藏着演变为法西斯主义的危机。在试图解决个人主义的现代性危机这一问题时,不少人最终走向反面,转变为国家主义者。

战争期间,三木清等知识人提出东亚协同体论以对抗天皇制法西斯主义的超国家主义。然而日本帝国主义的战争目的之一正是为了在亚洲发展国家垄断资本主义,三木清等人正好在东亚协同体的构架下将日本帝国主义战争合理化、正当化。1938年,花田清辉撰写《桑丘·潘沙论》等文阐述他对家庭(共同体)的理解,对东亚协同论者的“协同主义”进行彻底批判^[47]。他理想中的共同体以独

立个人的存在为前提,本质乃自我内面化的个人。共产主义社会具有理想的共同体形象。以自立的个体协同性为前提,通过他们自身设立的共产主义扬弃现在的组织,形成新的组织,以对抗国家和资本主义生产方式。因此,共同制作论的提出,正是其“现代的超克”论的延续和扩展。共同制作体现出多样性和统一性,其实是花田清辉为了超越固有的资本主义社会(现代性)中个体与集体的存在方式而设想出的理想的共产主义乌托邦^[48]。花田清辉持续提倡共同制作和集体批评,重要原因在于他认为艺术创造的主体绝非超越性或孤立性的主体,而是共享文化、社会和历史性文脉的存在,但他也绝非简单认为创作的主体从个体转变为集体就能创造出新艺术。集体必须由在多样的文化、社会、经济历史文脉的利害关系中的主体构成,因此,他期待超越现代主义的新主体登场^[49]。

对于如何开展共同制作,花田清辉的主要关心点集中于口传文艺、以先锋艺术的手法创造新的现实主义艺术以及从艺术综合化的立场制作纪录片、电影、演剧等视听文化,而戏剧是理想的共同制作方式^[50]。将《故事新编》戏曲化并搬上舞台,成为共同制作论的首次真正实践。那么,花田清辉为何选择《故事新编》而非其他作家作品?在《围绕着〈故事新编〉》篇首,花田清辉开宗明义地写道:

我认为,鲁迅并非固有名词,而是集合名词。对1911年辛亥革命失望而于1917年兴起文学革命的人们之意图,在他的文学中得以集中表现。那里充满了人们的热情,他们仔细凝视着政治革命被空洞化的历程,而以文学革命再次发起了更广泛更内面之革命。那里可以看到对于传统不得不毅然诀别,但同时若传统中有应该利用的事物,则大胆运用的态度。我在战争中读过《故事新编》这一系列作品,被关于眉间尺的《铸剑》、关于老子的《出关》、关于墨子的《非攻》等作品深深感动,当时所写的随笔中也时常引用。战后也时不时想起《故事新编》,于是自己也想过以自己的方式创作出像《故事新编》一样的作品。^[51]

鲁迅作品中呈现的人类的生存方式、战斗方法和权力关系等,引起花田清辉的深刻共鸣。《故事

新编》为花田清辉提供了“以前现代为否定性媒介超克现代”的学习对象和引用、模仿的文本。鲁迅在《故事新编》序言中曾写道,“我是不薄‘庸俗’,也自甘‘庸俗’的;对于历史小说,则以为博考文献,言必有据者,纵使有人讥为‘教授小说’,其实是很难组织之作,至于只取一点因由,随意点染,铺成一篇,倒无需怎样的手腕”^[52]。这一创作缘起也体现着共同制作的内核。虽然鲁迅自称“我的集子里,只剩下‘庸俗’在跋扈了”^[53],但花田清辉提醒读者不可忽视序言最后一句:“不过并没有将古人写得更死,却也许暂时还有存在的余地的罢。”^[54]看似不动声色的话语却展现出鲁迅的自信^[55]。鲁迅自身也体现着隐士的姿态和老庄的智慧,但他不是现代主义立场上不容于俗的隐士,而是为集体运动挺身而出。《非攻》《起死》等作品中的老庄也并非作为个人,而是埋没于集体之中作为无名人物与权力对抗的隐士。《魏晋风度及文章与药及酒之关系》也体现了鲁迅的隐士思想——以无名人格积极参与对现实的变革^[56]。一直作为“会”之人和集团一员存在的花田清辉,在思考转型期知识人的战斗方式时,独特地发现了鲁迅的文学运动与众多文学社团的深厚关系、以及鲁迅作为“会”之人的存在和抵抗方式。花田清辉以《铸剑》为先行文本、通过模仿和改写而成的《即使被砍了头——眉间尺》形成了与鲁迅的潜在协作性,并阐释了对鲁迅和作品人物“并非固有名词,而是集合名词”之理解。

三 戏曲《即使被砍了头——眉间尺》

戏曲《即使被砍了头——眉间尺》由两幕构成。第一幕发生在城里的酒馆,由囚禁于笼中的眉间尺之母和食客们之间的谈话交待了眉间尺这一人物以及雌雄之剑和王的恩怨故事。随后黑衣人奇术师带着青衣少年助手登场,在众人面前表演异术,并在表演过程中砍下了助手之头。第二幕为奇术师在宫里为王表演异术,砍下王之首后,为助眉间尺战胜王又砍下自己的头,三者在鼎中厮杀以致无法分辨身份,最终三头并葬。戏曲版核心剧情与鲁迅原作基本一致,但在人物内涵和主题精神方面,戏

曲版的改动则有着独特的深意。

相较于《铸剑》对眉间尺的大量直接描写,戏曲版中眉间尺作为主角的身份并不明显。他以奇术师助手的身份背着包裹登场,接着“将包裹中取出的布铺开,摆好小道具桌子,敲着铜锣召唤游客”^[57]。随后在奇术师表演异术的过程中被砍头。作为活人的眉间尺没有一句台词,仅在第一幕结尾处,被砍下的头呼唤被囚之母,其“眉间尺”的身份才得以确认。另外还有一位并未出场却流传于坊间传说的眉间尺:这是一个背着龙泉剑,身高一丈五尺,拥有相当于五百人之合力的强大力量,同时集智慧于一身的复仇战士。这样的复仇战士与实际登场的眉清目秀、面色如花惹人怜爱的少年眉间尺形成鲜明对比,二者不过同名而已。此外,廷臣还透露“近来,吴国发生的谋反多数都是一个叫眉间尺的首领带领的。也许绝大部分是假的眉间尺”^[58]。由此可知或许还有多个“眉间尺”存在。

花田清辉为何设置形象截然不同的眉间尺,并暗示有多个眉间尺的存在呢?这正是其共同制作论内核之体现:在虚构的“我”背后是超越全体实存之“我”。作为构成“集体”之前提的个人之“我”已然是内在性复数,其内部构造与外在界限处于不断变化的动态关系中,因此与其他的“我”也会形成丰富复杂的场域。呈现出实体状态的“我”不过是“我”的组合因素的部分构成而已,因此由“我”们构成的集团也形成了可能性与不可能性的相互关系^[59]。作为个人、作为表象的“我”都将以其他方式变成新的“我”,新的组织或集团也因此诞生^[60]。戏曲中实际登场的少年眉间尺象征着与权力抗争的普通民众,尚显稚嫩的少年无法战胜作为权力统治者的王,即便舍身战斗之行为可谓英勇壮烈,但作为个人,结局仍是败北。超异于常人的复仇战士眉间尺仅流传于民间,却在口口相传中成为让掌权者闻风丧胆的强大存在。

象征普通民众的少年眉间尺,在与强大的掌权者战斗时,必须善于借助他者的智慧力量才能取胜。戏曲中另一位重要人物——奇术师,正是充满智慧的知识者的象征。花田清辉理想中的知识者,要代表庶民的立场,立足于民众特别是工人阶级,

成为“无告之民的代言人”^[61]，还须具有苏格拉底和高尔吉亚一般超凡的智慧。他们既能解决可能解决的问题，也通晓形而上学的、难以解决的问题^[62]。知识者是庶民化的，他们过着庶民的生活却并未埋没其中，他们拥有卓绝智慧和永不言败的信念，不惧败北和悲剧。这种永不放弃的斗争最终将悲剧转变为喜剧^[63]。在戏曲《眉间尺》中，花田清辉并未像鲁迅一样多次描写黑衣人的外貌，亦略去“宴之敖者”这一名字，使奇术师成为“无名人格”之人，以对无名性、匿名性的颂扬否定集团中的权力关系。

在《铸剑》中，眉间尺为父报仇而死，黑衣人则以“你的就是我的；他也就是我。我的魂灵上是有这么多的，人我所加的伤，我已经憎恶了我自己”^[64]来说明他为何帮眉间尺复仇。两人何以都愿意为了复仇付出生命这一高昂代价？花田清辉在《球面三角》一文中阐述过对生与死的辩证看法：死亡伴随着再生，不得不放弃生命的人们往往从迫不得已的死亡中获取反击之力。眉间尺和黑衣人的自我斩首，都可视作由死向生的悲壮逆行过程。戏曲中，奇术师认为干将莫邪乃至眉间尺之死，是为了换取龙泉剑和太阿剑的重逢。花田清辉认为，剑在流传过程中变成以命争夺的斗争工具，知识和思想的命运正是如此，知识者的责任则是要守护和正确运用这一武器^[65]。借助群体的力量，奇术师才得以挥舞雌雄双剑表演异术、斩杀敌人。整个复仇过程由奇术师出谋划策，最后关头眉间尺的头和王的头在鼎中死战，奇术师自我斩首加入战斗。在鼎中，眉间尺和奇术师以强大的再生之力战胜了王。尽管付出生命的代价，但少年、黑衣人与暴君同归于尽的这种惨烈斗争方式让花田清辉产生羡慕之情，认为这种看似暴力的抵抗具有值得肯定的意义。鲁迅的作品呈现浓厚的悲剧性，但有必要把握其中的喜剧色彩：“鲁迅的作品中有悲喜剧的东西，但我们周围只是夸大悲剧的方面。败北主义在我看来非常具有喜剧性。我要是写眉间尺的话，会更有喜剧性吧。鲁迅的作品中飘荡着悲痛的事物，但不能不看到鲁迅喜剧的一面。”^[66]

对个体与集体关系之思考以及对鲁迅文学喜剧性一面的重视，也决定了戏曲版《眉间尺》与鲁迅

小说《铸剑》的结局有所不同。原小说结局如下：

百姓都跪下去，祭桌便一列一列地在人丛中出现。几个义民很忠愤，咽着泪，怕那两个大逆不道的逆贼的魂灵，此时也和王一同享受祭礼，然而也无法可施。

此后是王后和许多王妃的车。百姓看她们，她们也看百姓，但哭着。此后是大臣，太监，侏儒等辈，都装着哀戚的颜色。只是百姓已经不看他们，连行列也挤得乱七八糟，不成样子了。^[67]

戏曲版结局则如下：

廷臣 A：如此下去，何时都无法举行王的祭礼了。这样吧，将王的身体留下。但若无首，外界的风闻也不好听。

王后：那就将这三个颅骨和身体一起入葬吧。

正不知所措的众人，在王后的提议下，都赞成地点着头。

王后：（对宫女 A 小声地）能去眉间尺的墓前祭拜，你很高兴吧！^[68]

鲁迅认为“群众，——尤其是中国的，——永远是戏剧的看客。牺牲上场，如果显得慷慨，他们就看了悲壮剧；如果显得猥亵，他们就看了滑稽剧。”^[69]故作品常常呈现悲喜剧中群众的庸俗性。花田清辉认为，有必要将《故事新编》置于日本战后的新环境中加以解读，重新理解个人与阶级、集体的关系。战后日本面临的问题已不同于战时，若只探索个人主义的、知识者的知性抵抗，不经人民大众运动的检验，则没有意义。不惜自我斩首来复仇的眉间尺虽然勇敢，然作为个人终究败北，但个人之败北与阶级或集体之胜利相关。普通人能去眉间尺的墓前祭拜，也预示着与权力者同归于尽的眉间尺取得了阶级性胜利。一个实名的眉间尺死去，还存在多位超越性的“眉间尺”和无名的奇术师在未知之处继续战斗。

桧山久雄认为，寻找花田清辉的鲁迅论之原点，绝不可忽视其在战争中的抵抗体验。看重个人败北中喜剧的一面，应该源于他将自己在战争中的败北经验对象化。这是一个不经过抵抗、败北和挫折性抵抗的经验就无法生成的观点^[70]。战争期间，花田清辉在被右翼包围的环境下，自觉以马克思

主义者的身份撰文进行着抵抗运动，杂志《文化组织》和评论集《复兴期的精神》都记录着他的抵抗姿态。1943年，他因在《虚实交错》一文中批判日本右翼而遇袭，随后在《刀锋的绝望》中继续展开对小林秀雄的批评，阐述知识者的责任，《理水》和《铸剑》则构成这两篇文章的思想资源。他通过自发的抵抗，实践性地阅读《故事新编》，并将其作为黑暗战争下个体有效抵抗的精神食粮。对花田清辉来说，与鲁迅的相遇并非始于书斋，而是生命的相遇^[71]。对于放弃写小说、转向杂文创作的鲁迅，花田清辉认为，这其中有着眉间尺一般巨大的绝望，有着将头砍下让人看的悲惨决心。鲁迅作为无告之民的发言人，有着不得不继续写下去的责任感^[72]。这也是花田清辉自身在战争中展现出的作为转型期知识者的决心——“转型期的性格是冷酷无情，除必死的抵抗以外绝无再生之路。”^[73]

“文艺复兴”（Renaissance），意为“再生”。从战时《复兴期的精神》到战后致力于先锋综合文化运动，直至晚年提倡共同制作并以《戏曲：故事新编》付诸实践，花田清辉在其文艺生涯中持续着抵抗运动。战争中因“无名”而被忽视、不曾彷徨于“转向”问题的他，成为少数战前和战后思想上呈现出一致性和连贯性的日本知识者。借讨论欧洲文艺复兴时期的艺术家思想家，他对日本明治时期引入19世纪欧洲现代文化提出质疑，对走向军国主义的日本现代性进行批判。他设想的现代是资本主义向社会主义的转型期，并最终实现世界社会主义^[74]。然而，日本的战后并非他所期待的战后，资本主义与社会主义的对立愈发显现。因此，花田清辉的战后经历着连续的败北。

从战时起，花田清辉就从鲁迅的文学中获得力量，深化了对“现代的超克”这一问题的理性思考，并形成了以共同制作为媒介团结人民大众、形成共同战线进行战斗的文艺构想。在战后三十年，花田清辉终于有机会重新讲述凝聚着自身思想的《铸剑》故事，借助鲁迅的思想和文学阐释他对传统与现代、个人与集体、失败与胜利、生存与死亡等诸多思想课题的理解。“即使被砍了头”这一标题源自歌舞伎《四谷怪谈》中的著名台词——“即使被砍了头也要动给你看！”，是主人公伊右卫门

对封建社会残酷的伦理和体制的公然反叛，也体现出花田清辉以艺术为武器战斗时的兴奋之情^[75]。这一台词不仅贴合《铸剑》的故事情节，也重释了“无名人格”和“死亡”的意义——作为集合名词的个体即使死去，仍然以其他形式真实存在于世界和历史浪潮中，实现对死亡的超越。也正因此，花田清辉死去，匿名的前卫精神不会死去^[76]。同样，鲁迅死去，鲁迅的精神也不会死去。

〔本文系国家社科基金青年项目“日本文学者与中国的研究（1949—1972）”（项目编号16CZW039）的阶段性研究成果〕

〔1〕 檜山久雄：『鲁迅——革命を生きる思想』，東京：三省堂，1970年，第185—186頁。

〔2〕 竹内好：《鲁迅入门》，《从“绝望”开始》，靳丛林编译，第138页，生活·读书·新知三联书店2013年版。

〔3〕 竹内好、佐々木基一、長谷川四郎：「歴史・民衆・寓話——鲁迅『故事新編』劇化をめぐる」、『テアトロ』通号381，1974年11月。

〔4〕 这些文章主要指《〈文化组织〉编辑后记》《虚实交错》《刀锋的绝望》《布里丹之驴》《空想与事实》等。若脱离鲁迅的《魏晋风度及文章与药及酒之关系》也无法理解《随笔三国志》等文。

〔5〕 尾崎文昭：《日本学者眼中的〈故事新编〉》，2013年3月27—28日，在中国人民大学、北京大学的讲演稿，转引自刘春勇《文章在兹：非文学的文学家鲁迅及其转变》，第134—135页，吉林大学出版社2015年版。

〔6〕 花田清輝：「一九五九年版跋」、『復興期の精神』，東京：講談社，1986年，第255頁。

〔7〕 子安宣邦：《致中国读者》，《何谓“现代的超克”》，董炳月译，第1页，生活·读书·新知三联书店2018年版。

〔8〕〔28〕〔36〕〔42〕〔59〕〔60〕 佐藤泉：『一九五〇年代，批評の政治学』，東京：中央公論新社，2018年，第295頁，第209頁，第95頁，第123頁，第119頁，第97頁。

〔9〕〔31〕〔38〕 花田清輝：「歌——ジョット・ゴッホ・ゴーガン」、『復興期の精神』，第72頁，第90頁，第89頁。

〔10〕 花田清輝：「柳田国男について」、『花田清輝集 戦後文学エッセイ選』（1），東京：影書房，2005年，第141頁。

〔11〕〔12〕〔15〕〔17〕〔25〕 花田清輝：「近代の超克」、『花

田清輝全集』(別巻Ⅱ),東京:講談社,1980年,第107頁,第107頁,第108頁,第108頁,第109頁。

[13][18][21][51][56][66] 花田清輝:『故事新編』をめぐって,佐々木基一,竹内実編『魯迅と現代』,東京:勁草書房,1968年,第248頁,第246頁,第249—250頁,第239頁,第251—252頁,第242頁。

[14] 魯迅:《这个和那个》,《魯迅全集》第3卷,第149頁,人民文学出版社2005年版。

[16][55] 花田清輝:「魯迅」,『花田清輝集 戦後文学エッセイ選』(1),第88頁,第87頁。

[19][26][72] 花田清輝:「雜文家と魯迅」,『花田清輝全集』第4卷,東京:講談社,1977年,第442頁,第442頁,第443—444頁。

[20] 坂井洋史:《忏悔与越界:中国现代文学史研究》,第315頁,复旦大学出版社2011年版。

[22] 石井伸男:『転形期における知識人の闘い方』,東京:窓社,1996年,第202頁。

[23] 宮内豊:『ある殉死 花田清輝論』,東京:講談社,1979年,第96頁。

[24] 在魯迅《故事新編》日译本的评价上,花田清輝也更青睐于松枝茂夫等人的译文,而非竹内好。在花田清輝担任《新日本文学》主编期间,由其策划,该刊1953年10月号刊登了魯迅的《理水》和瞿秋白的《〈魯迅杂感选集〉序言》的日译文,译者为松枝茂夫和桧山久雄。花田清輝选择松枝茂夫为《理水》的译者,而非竹内好,可见其喜好。在《魯迅》一文中,他还将《采薇》的改造社版译文与岩波版竹内好译文进行比较,认为具有古风风格的前者更胜一筹。

[27][70][71] 桧山久雄:「花田清輝の魯迅」,花田清輝『花田清輝全集』第14卷,月報13,東京:講談社,1978年,第6頁,第4頁,第4頁。

[29][30] 竹内好:《阅读魯迅》,《从“绝望”开始》,第387頁,第388頁。

[32] “共同制作”“集团制作”在花田清輝处并无特别区分,本文根据具体引文情况亦存在混用现象。

[33][34][35] 花田清輝:「集团制作への問題提起」,『花田清輝全集』別巻Ⅱ,東京:講談社,1980年,第112頁,第113頁,第115頁。

[37] 石井伸男:「花田清輝の共同制作論」,『社会文化研

究』(1),1997年12月。

[39] 连歌:日本古典诗歌的一种体裁,始于平安时代,是一种将短歌的上下句分开,先由二人问答唱和,然后由在场的人依次将上下句吟咏接续下去的诗歌联唱形式。参加连歌的人称为“连众”。

[40][43][45][46][50] 花田清輝:「古沼抄」,『日本のルネッサンス人』,東京:朝日新聞社,1974年,第121—122頁,第127頁,第128頁,第127頁,第125—126頁。

[41] 花田清輝:「カラスとサギ」,『日本のルネッサンス人』,第76—77頁。

[44][47][48] 乾口達司:『花田清輝論—吉本隆明/戦争責任/コミュニズム』,京都:柳原出版株式会社,2003年,第250頁,第197—199頁,第250頁。

[49] 結秀実:『花田清輝 砂のペルソナ』,東京:講談社,1982年,第101頁。

[52][53][54] 魯迅:《序言》,《魯迅全集》第2卷,第354頁,第354頁,第354頁,人民文学出版社2005年版。

[57][58][68] 花田清輝:「首が飛んでも——眉間尺」,小沢信男、佐々木基一、長谷川四郎、花田清輝(共同制作):『戯曲故事新編』,東京:河出書房新社,1975年,第128頁,第139頁,第145—146頁。

[61][62][63] 花田清輝:「笑う男」,『復興期の精神』,第244頁,第244頁,第244—245頁。

[64][67] 魯迅:《铸剑》,《魯迅全集》第2卷,第441頁,第451頁,人民文学出版社2005年版。

[65][75] 花田清輝:「太刀先の見切り」,粉川哲夫編『花田清輝評論集』,東京:岩波書店,1993年,第16頁,第11頁。

[69] 魯迅:《娜拉走后怎样》,《魯迅全集》第1卷,第170頁,人民文学出版社2005年版。

[73] 花田清輝:「球面三角——ポー」,『復興期の精神』,第104頁。

[74] 花田清輝:「さまざまな『戦後』」,『花田清輝集 戦後文学エッセイ選』(1),第206頁。

[76] 関根弘:『花田清輝——二十世紀の孤独者』,東京:リプロポート,1987年,第26—27頁。

[作者单位:湖南大学中国语言文学学院]

责任编辑:高华鑫